

## „Ich geh und suche mit Verlangen“, BWV 49

Liebe Leserinnen und Leser, liebe Besucherinnen und Besucher

des 26. Kantatenkonzerts am Sonntag, dem 27. September 2015,

in der *Christuskirche Lünen-Horstmar*,

lassen Sie uns zu Beginn unserer Betrachtungen eine Baustelle besuchen. Es ist aber keine Baustelle hier in *Lünen*, sondern in *Leipzig*, und zwar nicht im *Leipzig* der Gegenwart, sondern im *Leipzig* des Jahres 1731. Die Baustelle befindet sich in einem Gebäude, das für das öffentliche Leben der Stadt von großer Bedeutung ist; es ist das Internat, das *Alumnat* der *Thomasschule*, dem Gymnasium der Stadt. Dabei leitet sich der Begriff *Alumnat* von dem lateinischen Wort *Alumnus*, was soviel wie *Zögling* bedeutet, ab. Das *Alumnat* ist stark baufällig geworden und musste dringend saniert werden. Während der Bauarbeiten können die Schüler dort natürlich nicht wohnen und müssen ausquartiert werden. Auch sonst stört die Sanierung des *Alumnats* den Schulbetrieb ganz empfindlich. Auch die Proben des Schulchores, dessen Probenräume sich ebenfalls im *Alumnat* befinden, können nicht wie gewohnt stattfinden und fallen vorübergehend aus. Dies stellt den Musiklehrer des Gymnasiums vor große Probleme. Immerhin ist er für die musikalische Gestaltung der Gottesdienste in den Hauptkirchen *St. Thomas*, *St. Nikolai* und *St. Peter* verantwortlich und muss Sonntag für Sonntag eine Kantate im Gottesdienst aufführen. Sie werden sich schon denken können, wie der Musiklehrer heißt, um den es hier geht und welchen Chor er leitet: Es ist *Johann Sebastian Bach*, der den damals schon seit ca. 500 Jahren bestehenden Chor leitete. Zu den Aufgaben des Schulchores gehört die musikalische Gestaltung der Gottesdienste, welche ursprünglich den Chorherren der bis zur

Einführung der *Reformation* in *Leipzig* als Stift geführten Institution *St. Thomas* oblag. Auch am 20. So. n. Tr. des Jahres 1731 musste *Bach* eine Kantate aufführen, und so musste er sich Gedanken machen, wie er dies ohne Chor bewerkstelligen könnte. *Bach* machte aus der Not eine Tugend und entschied sich für die Form einer Solokantate, also einer Kantate, die ausschließlich mit Solisten besetzt ist. Auf den Einsatz eines Chores wird völlig verzichtet. Selbst der bei *Bachkantaten* sonst übliche, vierstimmige Schlusschoral fehlt, und so entstand die Kantate „*Ich geh und suche mit Verlangen*“, BWV 49. *Bach* komponiert sie zum 20. So. n. Tr. Das Evangelium an diesem Sonntag ist die Geschichte **von der königlichen Hochzeit und steht bei *Matthäus* im 22. Kapitel. Ein König richtet für seinen Sohn eine Hochzeitsfeier aus. Alles ist vorbereitet, das Mastvieh ist geschlachtet und die Festgewänder für die Gäste liegen bereit. Doch keiner der eingeladenen Gäste will kommen. Sie bringen allerlei Entschuldigungen und Ausreden. Einige gehen sogar soweit und töten die Boten, welche die Einladung des Königs überbringen. Und nun ist der König zornig. Er schickt seine Diener nochmal auf die Straße. Jetzt sollen sie einladen, wen sie auf den Straßen finden, Böse und Gute. Als der Hochzeitssaal schließlich voll war, entdeckt der König einen Gast, der kein hochzeitlich Gewandt an hat. Er sagt zu ihm: „*Freund, wie bist du hier hereingekommen und hast doch kein hochzeitliches Gewand an?*“ Schließlich befiehlt er seinen Dienern, den Gast hinauszuerwerfen, wo „*Heulen und Zähneklappern*“ ist. *Luther* nennt dieses Evangelium ein „*schrecklich Evangelium*“. In der theologischen Tradition wird dieses Gleichnis auf *Gott* hin gedeutet. Er ist**

der König, sein Sohn *Jesus Christus* der Bräutigam. Die Hochzeitsgäste sind die Menschen, die an *Christus* glauben und sich mit ihm verbinden, eine geistliche Hochzeit mit ihm eingehen; die Gemeinde ist die Braut *Christi*. Sie werden sich vielleicht daran erinnern, dass es noch gar nicht solange her, dass wir eine Kantate *Bachs* aufgeführt haben, welcher dasselbe Evangelium zugrunde lag. Es war die Kantate „*Schmücke dich, o liebe Seele*“, BWV 180, die wir vor drei Jahren hier aufgeführt haben. *Bach* komponierte sie für den 20. So. n. Tr. des Jahres 1724.

### *Nr. 1: „Sinfonia“*

Doch wie setzt *Bach* den Bibeltext in Musik um? *Bach* beginnt seine Kantate mit einer musikalischen Einleitung, die er *Sinfonia* nennt, wenn Sie also so wollen mit einer Art *Ouvertüre*. Herausragendes solistisches Instrument der *Sinfonia* ist die *Orgel*. Damit reiht sich die Kantate in eine Gruppe anderer Kantaten ein, die ungefähr zur selben Zeit entstehen. Hierzu zählen auch die Kantaten „*Erschallet, ihr Lieder, erklinget, Ihr Saiten*“, BWV 172 und „*Wir danken dir Gott, wir danken dir*“, BWV 29, die wir hier auch schon aufgeführt haben. Allen Kantaten aus dieser Gruppe ist gemeinsam, dass der *Orgel* eine besondere solistische Aufgabe zugewiesen wird. Zunächst wurde angenommen, dass die örtlichen Gegebenheiten in *St. Thomas* der Grund für den Einsatz einer solistischen *Orgel* waren. Das Rückpositiv, also der an der Brüstung der Empore angebrachte, in den Kirchraum hineinragende, und somit auch sehr gut zu

hörende Teil der Orgel von *St. Thomas* war mit einem selbständigen Spieltisch ausgestattet. Es könnte die Absicht *Bachs* gewesen sein, die sich hieraus ergebenden, musikalischen Möglichkeiten bei den genannten Kantaten effektiv einzusetzen. Dies ist jedoch nicht der Fall. Vielmehr war die Kantate für den Gottesdienst in *St. Nicolai* bestimmt. Dort herrschten besondere Gegebenheiten. Die Orgel stand in *St. Nicolai* nicht hinten auf der Westempore, wie es auch in unserer Kirche oder heutzutage in *St. Nicolai* ist, wo heute auf der Empore die sog. *Porsche-Orgel* steht. Vielmehr stand die Orgel dort im rechten Seitenschiff auf der Südempore und ragte weit in das Kirchenschiff hinein, wo sie gut zu hören war. Und so fasst *Bach* einen Plan. Seine ältesten Söhne, *Wilhelm Friedemann* und *Carl-Philipp-Emanuel Bach*, 21 und 17 Jahre alt, sind bereits fertig ausgebildet und hervorragende Organisten und Cembalisten. Sie sind die ideale Besetzung für die mit solistischer Orgel besetzten Kantaten *Bachs*, auch für unser heutiges Werk, die Kantate „*Ich geh und suche mit Verlangen*“. Grundlage des ersten Satzes, der *Sinfonia*, ist das Finale des *Cembalo-Konzertes E-Dur, BWV 1053*. Neben der Orgel als solistischem Instrument besetzt *Bach* ein vollständiges Streichorchester, bestehend aus I. und II. Violinen, Violen, Violoncello und Kontrabass. *Bach* inszeniert die *Sinfonia* in einem beschwingten, tänzerischen  $\frac{3}{4}$ -Takt. Wir laden Sie ein, diese Stelle noch einmal gezielt nachzuhören, wenn die Aufnahme des 26. Kantatenkonzerts am zweiten Advent, also am Sonntag, dem 6. Dezember 2015, als CD erscheint. Sie wird erstmals auf dem Adventsmarkt, welcher

im Anschluss an die Adventsmusik am zweiten Advent in der Christuskirche, die um 16.30 Uhr beginnt, stattfindet, zum Verkauf angeboten. Danach wird sie in den Büros unserer Gemeinde in der Preußenstraße 170 in Lünen-Horstmar und in der Jägerstr. 57 in Lünen-Süd erhältlich sein.

*Nr. 2 (Bass-Arie): „Ich geh und suche mit Verlangen“*

*Bach* bezeichnet seine Kantate als *Dialogus*. Ihr historisches Vorbild sind die geistlichen Dialogkompositionen des 17. Jahrhunderts, welche besonders gern Dialoge zwischen *Jesus* und der *gläubigen Seele* zum Gegenstand hatten. Das Zwiegespräch *Jesu* und der *glaubenden Seele* wird durch die Musik von der Berichtsebene in diejenige der persönlichen Empfindung versetzt. Der Zuhörer sieht sich in die Rolle der *glaubenden Seele* versetzt und sieht sich nun *Christus* als seinem Gesprächspartner gegenübergestellt. Die Verwendung des Bildes von der Hochzeit mit einem himmlischen Bräutigam entspringt einer Jahrhundertealten Tradition, nämlich der Tradition der sog. *Brautmystik*. **Die mystische Hochzeit ist ein Motiv in der Theologie und der Kunst. Die religiöse Vorstellung einer Vereinigung von Gott und Mensch, „*unio mystica*“, wird unter dem Bild der Verlobung und Vermählung gedacht und dargestellt.** In der frühen christlichen und in der rabbinischen Literatur entwickelte sich aus Kommentaren zum *Hohenlied Salomos* das Bild der *Vermählung Zions*, der Kirche, oder einer einzelnen Seele mit *Gott* bzw. dem *Messias*. Im Neuen Testament ist von *Christus* als dem *Bräutigam* die Rede. Bereits in frühchristlicher Zeit war es üblich, Jungfrauen zu weihen, die *Christus* symbolhaft anverlobt und für den

Dienst der Kirche bestimmt wurden. Es bildete sich im Laufe der Zeit der Ritus der *Jungfrauenweihe* heraus, der sich in den Ostkirchen noch erhalten hat. In der *Malerei* gibt es vielfältige Darstellungen, welche die symbolhafte Anverlobung heiliger Jungfrauen mit *Christus* nachempfunden haben. Die textliche Inspiration für einen *Dialogus* wie diesen stammt, wie gesagt, aus dem *Hohelied Salomos* und die Dialoge dieses Buches werden als eine Zweisprache *Christi* als Bräutigam und der *glaubenden Seele* oder auch der Kirche als seiner Braut gedeutet. Die äußere Form des Dialoges verknüpft der unbekannte Textdichter der Kantate mit dem Sonntagsevangelium von dem *königlichen Hochzeitsmahl*, das sich allerdings nur in inhaltlich gestraffter Form im Kantatentext widerspiegelt. *Christus* ist der Bräutigam, die *glaubende Seele* seine Braut, die zur Hochzeit eingeladen wird. Der Kantatentext erwähnt nicht, dass zunächst andere Gäste eingeladen sind, welche die Einladung ausschlagen. Der Text erwähnt daher auch nicht, dass der *König* seine Diener ein weites Mal ausschickt, um andere Gäste, hier: die *glaubende Seele*, einzuladen. In sprachlicher Hinsicht bedient sich der Kantatendichter zahlreicher anderer Bilder aus der Bibel. Er legt *Christus* die Worte in den Mund: „*Ich geh und suche mit Verlangen dich, meine Taube, schönste Braut.*“ Das sprachliche Vorbild hierzu findet sich im *Hohelied Salomos 5, 2*. Dort heißt es: „*Ich schlief, aber mein Herz war wach. Da ist die Stimme meines Freundes, der anklopft: Tu mir auf, liebe Freundin, meine Schwester, meine Taube, meine Reine!*“ Die Formulierung: „*Du sollst mein fettes Mahl genießen*“ ist keine Einladung zu Maßlosigkeit und Völlerei. Der Kantatendichter nimmt hier Bezug auf *Jes. 25, 6*, wo es unter der Überschrift „*Das große Freudenmahl*“

heißt: „*Der HERR Zebaoth wird auf diesem Berge allen Völkern ein fettes Mahl machen, ein Mahl von reinem Wein, von Fett, von Mark, von Wein, darin keine Hefe ist.*“ Ungewöhnliche Formulierungen, die in der heutigen Zeit befremdlich wirken. Den Hörern der *Bachzeit* waren (im Gegensatz zu vielen Menschen heutiger Zeit) die Texte der Bibel, insbesondere die des *Alten Testaments*, vertraut. Ihnen musste man nicht erst erklären, wie eine derartige Formulierung gemeint war; sie hat bei ihm sofort entsprechende Assoziationen hervorgerufen. Mit dieser Arie kommt Christus zu Wort, der sich nichts sehnlicher wünscht, als dass der Mensch, der sich von ihm entfernt hat oder der noch gar nicht zu ihm gefunden hat, wieder *Jesu* Nähe sucht und zu ihm findet: „*Sag an, wo bist du hingegangen, dass dich mein Auge nicht mehr schaut?*“ Wie schon die *Sinfonia*, so setzt *Bach* auch bei dieser Arie die solistische Orgel ein. Interessant ist hierbei, wie *Bach* die instrumentale Einleitung gestaltet. Die *Intervallstruktur* der solistischen Orgelstimme führt die Melodie in Stufen immer höher, wobei die Orgel vor dem Erreichen jeder neuen Stufe erstmal wieder zurückgeworfen zu werden scheint. Diese ständigen Wechsel in der Bewegungsrichtung dessen, was die Orgel spielt, mag ein Sinnbild dafür sein, wie eifrig der Bräutigam nach der glaubenden Seele sucht. Hören Sie es einmal nach!

*Nr. 3 (Rezitativ, Bass / Sopran): „Mein Mahl ist zubereit“*

In dem nun folgenden Rezitativ kommt nun erstmals die *glaubende Seele* selbst zu Wort. Sie hört die Einladung *Jesu* und ist darüber höchst erfreut: „*Mein Jesus redt von mir; o Stimme, welche mich erfreut! Mein Bräutigam, ich falle dir zu Füßen.*“ Sie will die Einladung *Jesu* annehmen, der darüber in höchstem Maße

beglückt ist. Er setzt seine liebenden Worte fort: „*Komm, Schönste, komm und lass dich küssen. Komm, liebe Braut, und eile nun, die Hochzeitskleider anzutun.*“ *Bach* beginnt dieses Rezitativ in einer für ihn typischen Weise. Er lässt die Instrumente des Streichorchesters einen feststehenden Klang erzeugen, der sich wie ein Klangteppich hinter die von dem Bassisten gesungenen Töne legt. Wie ein Heiligenschein umschimmert er die Worte, die gleichsam *Christus* selbst in den Mund gelegt sind. *Bach* macht damit deutlich: Hier spricht nicht irgendjemand, hier spricht der Sohn *Gottes* selbst. Interessant ist aber, dass dieser musikalische Heiligenschein nicht nur während der Worte *Jesu* erklingt, sondern auch während der Worte der *glaubenden Seele*. Hier wird schon etwas vorweggenommen, was am Schluss der Kantate noch eine Rolle spielen wird: In dem Rezitativ Nr. 5, der vorletzten Nummer der Kantate, wird deutlich, dass *Christus*, der Königssohn und Bräutigam, die *glaubende Seele* zu sich zieht und auf immer erhöht: „*So will ich mich mit dir in Ewigkeit vertrauen und verloben. Der Himmel ist mir aufgehoben, dass bei dem Erlösungsmahl zu Gaste möge sein. Sei bis im Tod getreu, so leg ich dir die Lebenskrone bei.*“ So von *Christus* erhoben und gekrönt, ist die *glaubende Seele* eins mit *Christus*, jetzt schon vorweggenommen durch die Unterlegung der Worte mit dem Heiligenschein, sowohl die des *Christus*, als auch die der *glaubenden Seele*. Hier taucht auch zum ersten Mal das Bild von den *Hochzeitskleidern* auf. Es entsprach den gesellschaftlichen Gepflogenheiten der Zeit *Jesu*, dass jeder Gast einer Hochzeitsfeier beim Betreten des Festsaals ein festliches Gewand überreicht bekam, das er dann während der Feier trug. Mit den Worten unserer Tage würde man sagen, dass es damals schon einen bestimmten „*Dresscode*“, eine

Kleiderordnung, gab. Übertragen auf das Thema unserer Kantate ist damit gemeint, dass die *Seele*, die glaubend die Einladung *Christi* annimmt, von diesem das Hochzeitskleid übergestreift bekommt, was im übertragenen Sinne gleichzusetzen ist mit der Rechtfertigung des Menschen durch Glauben und Sündenvergebung. Dabei werden die Worte *Jesu* von der Bass-Stimme gesungen, die *glaubende Seele* von der Sopranstimme. Schon seit den Passionsdarstellungen des Mittelalters wird *Christus* traditionell von dem Bassisten verkörpert, es ist die „*Vox Christi*“.

Wie gesagt: Das Evangelium des Sonntags, für den *Bach* seine Kantate schreibt, handelt vom *Königlichen Hochzeitsmahl*. Zu jeder Hochzeit gehört der Hochzeitstanz, so wechselt *Bach* während des Rezitativs mehrfach den Rhythmus. Während gerade noch der seidig-schwebende Heiligenschein erklang, wechselt die Musik jetzt zu einem tänzerischen Dreiertakt und mutet an, als schwebten Braut und Bräutigam im rauschenden Gewand über das Parkett.

Kleine Details offenbaren, wie feinsinnig *Bach* auch kleinste Textdetails mit Tonsymbolen abbildet. Wenn die *glaubende Seele* sagt: „*Mein Bräutigam, ich falle dir zu Füßen*“, spielen die Streicher eine Figur von langsam absteigenden Tönen, symbolhaft für das *Zu-Füßen-Fallen*.

Die enge Verschmelzung der *glaubenden Seele* mit ihrem *Christus* findet aber nicht nur in musikalischen Mitteln ihren Ausdruck. Auch sprachlich wird deutlich, dass beide in Ewigkeit *vertraut und verlobt* sind. Der Textdichter wendet hier ein Stilmittel an, das uns auch in der sehr beliebten Kantate „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“, BWV 140, begegnet, die ebenfalls von der Vermählung *Christi* mit der *glaubenden Seele* spricht. Ein und derselbe Satzteil wird abwechselnd von beiden Stimmen

dialogisierend, mit entsprechend wechselnder sprachlicher Perspektive, wiederholt: „Komm, Schönste, komm“ - „Komm, Schönster, komm“; „Du sollst mein fettes Mahl genießen“ – „Lass mich dein fettes Mahl genießen; „Komm, liebe Braut, und eile nun“ – „Mein Bräutigam, ich eile nun.“

*Nr. 4 (Arie, Sopran): „Ich bin herrlich, ich bin schön“*

Die nun folgende Arie ist nun eine reine Äußerung der inneren Gefühlswelt der *glaubenden Seele* selbst. Sie ist zutiefst beglückt und hoch erfreut, von *Christus* mit dem *Hochzeitsgewand*, dem Kleid der Gerechtigkeit, bekleidet und so errettet worden zu sein. Sie freut sich, ganz für sich selbst und still in sich hinein: „*Ich bin herrlich, ich bin schön, meinen Heiland zu entzünden. Seines Heils Gerechtigkeit ist mein Schmuck und Ehrenkleid, und damit will ich bestehn, wenn ich wird im Himmel gehen.*“ Das Evangelium vom königlichen Hochzeitsmahl berichtet aber auch davon, dass nicht alle Gäste, welche die Einladung zu dem Mahl annehmen, die vom Gastgeber bereitgelegten Hochzeitskleider anlegen. Ein Gast wird vom König des Saales verwiesen: „*Freund, wie bist du hier hereingekommen und hast doch kein hochzeitliches Gewand an?*“ **Die glaubende Seele** aber hat nicht nur die Einladung zu dem Hochzeitsmahl angenommen, sondern auch das bereitgelegte Hochzeitsgewand übergestreift. Der Kantatentext kehrt das negative Beispiel des Evangeliums von dem Hochzeitsgast ohne hochzeitlichem Gewand ins Positive um. Statt von dem Gast, der das ihm angebotene Hochzeitsgewand nicht angezogen hat, wird von der *glaubenden Seele*

erzählt, welche das hochzeitliche Gewand nicht ausgeschlagen hat. Sie ist sich dessen bewusst, dass sie nun angemessen gekleidet ist, um sich in die Schar der Hochzeitsgäste einreihen zu können. Sie ist sich dessen bewusst, dass *Christus* selbst es ist, dem sie das Gewand zu verdanken hat, das ihr die Teilhabe an dem Hochzeitsmahl, an dem ewigen Leben bei *Christus* sichert: „*Seines Heils Gerechtigkeit ist mein Schmuck und Ehrenkleid.*“ Die Formulierung ist nahezu identisch mit dem ersten Vers einer Choralstrophe aus *Leipzig* aus dem Jahre 1638, die unter der Nr. 350 auch heute noch im evangelischen Gesangbuch zu finden ist: „*Christi Blut und Gerechtigkeit, das ist mein Schmuck und Ehrenkleid, damit will ich vor Gott bestehn, wenn ich zum Himmel werd eingehn.*“ *Bach* weist der Sopranstimme ein sehr frisches, lebhaftes, quirliges Thema zu, dass zu dem Bild von einem fröhlichen Hochzeitsfest hervorragend passt

11

Diese Thema überträgt *Bach* auch den solistische Begleitinstrumenten, einer *Oboe d'amore* und einem *Violoncello piccolo*. Das *Violoncello piccolo* ist eine etwa überdimensionierte Abwandlung der *Bratsche*, der *Viola*, des Tenorinstruments der *Violinenfamilie*. Die Erfindung dieses Instruments wird *Bach* selbst zugeschrieben. Nach dem sog. *Nekrolog* des Musikforschers *Johann Nikolaus Forkel* aus dem Jahre 1802 suchte *Bach* nach einem geeigneten Begleitinstrument für hohe Solostimmen. Eine *Violine* lag ihm klanglich zu nah an der zu begleitenden Stimme, eine *Cello* zu weit davon entfernt. Das *Violoncello piccolo*, eine etwas überdimensionierte *Viola* mit der Besaitung und Stimmung eines *Cellos* mit

einer zusätzlichen hohe Saite (also den Saiten C-G-d-a-e<sup>1</sup>) liegt nach *Bachs* Vorstellungen genau im richtigen, mittleren Klangspektrum. Es wird aber auch angenommen, dass *Bach* diese Sonderform der *Viola* bzw. *Viola da Gamba* konzipierte, um personelle Engpässe aufzufangen, mit denen auch er immer wieder zu tun hatte. Ein einigermaßen versierter Spieler konnte mit einem *Violoncello piccolo* (je nach Bedarf) sowohl die *Bratschen* als auch die *Viola da Gamba*- bzw. Cellostimme spielen. Gelegentlich wird dieses Instrument auch als *Viola pomposa* bezeichnet. Ein *Violoncello piccolo* steht uns leider nicht zur Verfügung. Zum einen gibt es nur sehr wenige Spezialisten, die ein solches Instrument überhaupt noch besitzen (und auch spielen!). Es ist unüblich geworden. Abgesehen davon wäre es auch ein wenig problematisch, ein solches Instrument, das vollkommen der historischen Bauart verhaftet ist, mit Streichinstrumenten heutiger, moderner Bauart zu kombinieren. Eigentlich macht die Verwendung eines echten *Violoncello Piccolos* oder einer echten *Viola Pomposa* nur dann Sinn, wenn das gesamte Orchester mit sog. „historischen Instrumenten“ besetzt ist, was in unserer Aufführung nicht der Fall ist. Es sieht allerdings sehr interessant aus, wenn sich der Spieler eine *Viola pomposa* mit einem Gurt (ähnlich einem Gitarrengurt) umhängt und dieses vergleichsweise große Instrument dann (wie eine Geige unter's Kinn geklemmt) spielt. In unserer Aufführung werden wir es stellvertretend durch eine *Viola*, also dem Tenorinstrument der Violinenfamilie, abbilden. Es entsteht ein zarter Klang, ganz so, wie es dem innigen Verhältnis der glaubenden Seele zu *Christus* entspricht. In der Aufnahme, aus der wir nun einen Ausschnitt hören, wird allerdings tatsächlich ein echtes *Violoncello Piccolo* mit einem Streichorchester kombiniert, das mit „modernen“

Streichinstrumenten besetzt ist. Ein Solist, der das *Violoncello Piccolo* spielt und beherrscht, ist ein international renommierter Spezialist auf diesem Gebiet, Siegfried Pank.

Diesem Instrument gesellt *Bach* noch ein zweites Instrument hinzu. Die Oboe d'amore, die „Liebesoboe“, passt wegen ihres lieblichen, zarten Klangs wunderbar zu einem Text, der von dem Verhältnis eines liebenden Paares spricht. Der zarte Klang der *Oboe d'amore* wird durch den sog. „Liebesfuß“, der sich am Ende des Instrumentes befindet, erzeugt. Anstatt das Schallrohr des Instrumentes in einen Trichter mündet, verengt es sich nach dem Ansatz zu einem Trichter sogleich wieder, wodurch es ein wenig an eine Schlage erinnert, die ein Ei verschluckt hat. Beide Instrumente spielen sich nun abwechselnd das quirlige Thema zu, welches schon die Sopranstimme singt, und assoziieren dadurch das Bild von einer in ihrem Brautkleid auf dem Parkett sich drehenden und wendenden Braut, die Freude und Gefallen daran hat, dass sie sich sicher fühlen und es genießen kann, dass sie – vom Bräutigam selbst mit dem Hochzeitskleid angetan – nun herrlich und schön ist.

*Nr. 5 (Rezitativ Sopran/Bass):*

„Mein Glaube hat mich selbst so angezogen“

Das nun folgende, in Rezitativform komponierte Duett, lässt wieder (wenn man so will) das frischgebackene Hochzeitspaar zu Worte kommen. Es sind nicht mehr die Worte des suchenden, hoffenden, flehenden, gegenseitigen Aufeinanderzugehens. Vielmehr sind es erleichterte, beglückte, freudvolle Worte des gegenseitigen Eingestehens der Liebe,

des einander zugetan Seins, der Freude über das ewige, seligmachende Band, das niemand mehr zerstören kann: *„Wie wohl ist mir, der Himmel ist mir aufgehoben! So bleibt mein Herze dir gewogen, so will ich mich mit dir in Ewigkeit vertrauen und verloben. Wie wohl ist mir!“* Der Kantatentext formuliert: *„Die Majestät ruft selbst und sendet ihre Knechte, dass das gefallene Geschlechte im Himmelssaal bei dem Erlösungsmahl zu Gaste möge sein.“* Hier geht der Text der Kantate über die bloße Übertragung des zugrundeliegenden Bibeltexes auf das Verhältnis der glaubenden Seele zu *Christus* hinaus. Die Kantatendichtung wechselt auf die Ebene der Verkündigung und der ausdrücklichen Benennung der Intention des Evangeliums: *„Die Majestät ruft selbst und sendet ihre Knechte, dass das gefallene Geschlechte im Himmelssaal bei dem Erlösungsmahl zu Gaste möge sein.“* Auch dieses Rezitativ enthält wieder eine Anleihe an eine andere Formulierung aus der Bibel. Im Buch des Propheten *Hosea* heißt es im 2. Kap. im 21. Vers.: *„Ich will mich mit dir verloben für alle Ewigkeit, ich will mich mit dir verloben in Gerechtigkeit und Recht, in Gnade und Barmherzigkeit. Ja, in Treue will ich mich mit dir verloben und du wirst den HERRN erkennen.“* Von der Kantatendichtung werden *Christus* die Worte *„So will ich mich mit dir in Ewigkeit vertrauen und verloben.“* in den Mund gelegt. *Christus* sagt der *glaubenden Seele* aber nicht nur eine Verlobung, nicht nur einen Liebesbund, sondern *ewiges Leben* zu. Er tut dies mit einem der berühmtesten Zitate aus der *Offenbarung des Johannes*: *„Sei getreu bis an den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben.“*

*Nr. 6 (Duett Sopran/Bass): „Dich habe ich je und je geliebt“*

Zu Beginn des Duetts am Schluss der Kantate bekräftigt *Christus* nochmals die Liebe, mit der er der *Seele voller Verlangen suchend nachgegangen* ist. Es ist ein Zitat aus *Jeremia* 31, 3: „*Ich habe dich je und je geliebt, darum habe ich dich zu mir gezogen aus lauter Güte.*“ Außerdem nimmt der Text darauf Bezug, dass *Christus* an der *Herzenstür der Seele* klopft und um Einlass bittet. Auch hierbei handelt es sich wieder um ein Zitat aus der *Offenbarung des Johannes*: „*Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. Wenn jemand meine Stimme hören wird und die Tür auf tun, zu dem werde ich hineingehen und das Abendmahl mit ihm halten und er mit mir.*“

Wenn Sie an die 39 Kantaten *Bachs*, die wir an dieser Stelle schon aufgeführt haben, zurückdenken, dann werden Sie sich daran erinnern, dass die Kantaten meistens mit einem *Choral* endeten. Auch in diesem Jahr wird die Kantate mit einem *Choral* enden, jedoch in ungewohnter Weise. Er wird nicht von einem Chor gesungen (denn den gibt es ja nicht). Vielmehr realisiert *Bach* ihn, indem er die letzte Nummer der Kantate zu einem *Duett* ausgestaltet. Den Worten *Jesu* fügt er wieder die Sopranstimme hinzu. Es ist (natürlich) wieder die *glaubende Seele*, die ihre Freude über die Vereinigung mit *Christus* mit einem *Choralvers* zum Ausdruck bringt. Es ist die siebte Strophe des Chorals „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*“ des *Unnaer* Pfarrers *Philipp Nicolai* „*Wie bin ich doch so herzlich froh, dass mein Schatz ist das A und O, der Anfang und das Ende*“. Das ist wie Oper! Was *Bach* hier inszeniert (selbstverständlich auch wieder unter Einsatz der solistischen *Orgel*), ist an Festlichkeit, Fröhlichkeit und begeisterndem Ausdruck nicht zu übertreffen. Hier ist die

Hochzeitsfeier in nie enden wollendem, vollen Gang. Und doch: Dieses Duett endet ziemlich plötzlich und abrupt. Man wartet intuitiv auf ein Nachspiel o.ä. Stattdessen endet es plötzlich und unerwartet nach den letzten Worten *Jesu*. Ein solch abruptes Ende ist man von *Bach* gar nicht gewohnt. Aber auch hierfür findet sich eine Grundlage im Text, und zwar in dem *Chorals: Christus ist das A und das O*, der Anfang und das Ende. Danach kommt (gang bildlich gesprochen) nichts anderes mehr.

**Wie gesagt: Was *Bach* hier inszeniert, ist an Festlichkeit, Fröhlichkeit und begeisterndem Ausdruck nicht zu übertreffen. Aber ist dies nicht ein Widerspruch zu dem, was *Luther* sagte, nämlich, dass die Geschichte vom königlichen Hochzeitsmahl ein „schrecklich Evangelium“ ist? Um diesen scheinbaren Widerspruch aufzulösen, ist es hilfreich, sich auf die vorherrschende Mentalität der Menschen der *Bachzeit* zu besinnen. Der Musikwissenschaftler und Bachexperte *Alfred Dürr* schreibt dazu in seiner Darstellung der Kantate „*Ich geh und suche mit Verlangen: „Nicht nur die hochzeitliche Freude, sondern auch der Schrecken des Todes, wurden damals noch viel unmittelbarer erlebt, als heute, wobei stets das eine die notwendige Ergänzung zum anderen bildet. Wer in einer Osterkantate singen konnte „Letzte Stunde, brich herein“, ohne dem Sinn des Festes Gewalt anzutun, der konnte sich auch an der „Weltlichkeit“ dieser Kantate erfreuen, ohne den Gedanken an Finsternis und Tod in der Weise auszuschalten, in der das unsere „spezialisierte“ Welt heute tut.“***

*Wilfried Gunia, im September 2015*